Ein Meister der pflanzlichen Färbkunst

Autor(en): **Schmidhauser, Julius**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **23 (1936)**

Heft 12

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-19964

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

der Kopie auf die ursprüngliche Zeichnung Stimmers zurückgegangen werden muss, ... geniesst bei der farbigen Ausführung der Künstler soviel Freiheit, dass er ganz gut einen künstlerischen Schmiss in seine Arbeit hineintragen kann.»

Bei der Beurteilung liess man dann freilich diese hochgemute Auffassung fallen, um in kleinlich-antiquarischer Aengstlichkeit die treue Kopie eines Vorbildes zu fordern – das aus den angeführten Gründen die Experten ebensowenig kennen, wie es irgend sonst jemand kennt.

Wir lesen im Jurybericht die folgenden, der früheren Auffassung entgegengesetzten Stellen:

«Darf im Hinblick auf die gestellte Aufgabe die Rekonstruktion des Stimmerschen Werkes aus dem streng gezogenen historischen Rahmen heraustreten und einer freieren, dem heutigen Kunstempfinden und der heutigen Auffassung über Wandmalerei näher kommenden Auffassung geopfert werden? Muss der Künstler sich in den gezogenen Grenzen der gestellten Aufgabe halten unter Verzicht auf einen Versuch der Synthese zwischen der Zeit Stimmers und dem 20. Jahrhundert? Die Jury, geleitet von der Ueberzeugung, dass das Originalwerk Stimmers heute noch so lebendig ist wie in der Zeit des Entstehens, ist nach reiflicher Ueberlegung dazu gelangt, in erster Linie die zweite Frage zu bejahen.»

Unter den Ergebnissen des Wettbewerbes gibt es nur e i n e n Entwurf, der versucht, dem ursprünglichen Freskostil näher zu kommen, was von vornherein eine gewisse künstlerische Selbständigkeit, ein Abweichen vom übermalten «Vorbild» zur Voraussetzung hat: der Entwurf von Carl Roesch in Diessenhofen. Auf einige vom Preisgericht mit Recht gerügte Flüchtigkeiten in der Zeichnung brauchen wir nicht einzugehen, das Entscheidende ist, dass hier wirklich ein Freskostil gefunden ist, der seinem ganzen Charakter nach der Art des Tobias Stimmer nähersteht als alle andern Entwürfe. Er zeigt als einziger einen echten Freskostil, indem die Figuren an die Wandfläche gebunden bleiben, weil sie stark auf den linearen Umriss hin und nicht auf die farbige Innenmodellierung gestellt sind, während sich die Figuren der anderen Entwürfe im Stil der barocken Uebermalung aus der Wand heraus dem Beschauer entgegendrängen. Statt die trübe Patina mitzumalen, ist die Farbe des Entwurfes Roesch licht und durchsichtig; sie deckt den Grund nicht völlig, so dass dieser an vielen Stellen sichtbar bleibt und eben dadurch das Ganze an die Wand bindet. Das Preisgericht hat aber nicht diesen Entwurf an die erste Stelle gesetzt, sondern den besten derjenigen, die sozusagen Uebermalung und Patina von vornherein mitkopieren, eine tüchtige, aber lahme Dekorationsmalerei, von der die Preisrichter selbst sagen müssen, «es fehle ein gewisser Schmiss». Der Schreibende steht diesem geschmacklosen Begriff «Schmiss» mit Misstrauen gegenüber, aber man versteht, was gemeint ist und kann es nur bestätigen: diesem Entwurf fehlt jedes künstlerische Leben, es ist eine fleissige Kopie und nicht mehr – aber lohnt es sich wirklich, dafür viele tausend Franken auszugeben?

Es ist nicht einzusehen, welches Ergebnis von einem weiteren Wettbewerb und weiteren Probestücken zu erwarten wäre, denn es geht nicht darum, für eine eindeutig gestellte Aufgabe den geschickteren Arbeiter zu finden; die Künstler haben sich vielmehr ihre Aufgabe ganz verschieden gestellt, und der Entwurf von Carl Roesch ist der einzige, der als geistige Auseinandersetzung mit dem Original, also als lebendiges Kunstwerk angesprochen werden kann.

Peter Meyer

Ein Meister der pflanzlichen Färbkunst

Anlässlich des Erscheinens von Sprängers «Färbbuch»

Eine von ihrer technischen Produktion besessene Zeit glaubte, von der natürlichen Schöpfung abstrahieren zu können. Aber diese ist da, und keine künstliche Welt wird sie jemals auslöschen. Es wird die zentrale Frage der kommenden Zeit sein, wie diese Welten zueinander stehen. Wer wirklich realistisch denkt, wird keine der beiden Welten einfach zu übersehen sich vermessen. Das Mass der künftigen Ordnung ist die neugefundene rechte Beziehung zwischen der gewachsenen Schöpfung und der rationalen Produktion.

Auch in unserem Lande ist die Illusion des geradlinigen Fortschrittes erschüttert. Die Umwandlung der gesamten Wirtschaft in Industrie gehört längst nicht mehr zur Selbstverständlichkeit. Die Abwertung alles schlicht Gewachsenen gegenüber den technischen Errungenschaften wird nicht mehr widerstandslos hingenommen.

Das echte Bodenständige hat es nicht mit dem Früheren zu tun, sondern mit dem Immerwährenden, das leicht vom Sturm der Revolution des Neuen überrannt und vergessen wird. Die Formen des Lebens wandeln sich, aber die Elemente bleiben. Bodenständiges Volk baut neu mit den dauernden Elementen seiner Natur und seines Geistes. Das muss scharf herausgestellt werden, denn auch bei uns schleichen sich in den gesunden Sinn des Volkes für das Bodenständige museale «romantische» Züge in der Kunst, wie reaktionäre Züge in der Politik ein. Um so wertvoller sind persönlich prägnante Erscheinungen, die das Mass geben für die echte Wahrung und Bewährung des die Zeiten überdauernden Erbgutes.

Ein Mensch echten konservativen Schlages ist *Emil Spränger*. In seiner herben Natur ist keine Spur einer liebhaberischen Romantik. Sein Konservativismus ist echt bernerisch, ja gotthelfisch: eine unbestechliche unbedingte Treue zum ursprünglichen Geist der Schöpfung. Er

[1] E m i l S p r ä n g e r, Färbbuch. Grundlagen der Pflanzenfärberei auf Wolle. 14,5 × 22 cm. Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich u. Leipzig.

ist einer jener in sich rastlos kämpfenden Menschen, die unbeirrbar den sich überstürzenden Zeitbewegungen gegenüberstehen. In der gegenwärtigen Schweiz ist Spränger allein Meyer-Amden zu vergleichen, dem er nicht von ungefähr als Maler einst in den Anfängen nahestand. Beide sind der Gefahr der Vereinsamung und einer Lähmung ihrer schaffenden Kraft nicht entgangen. Aber es ist in ihnen ein unbeirrtes Durchhalten im Kampf, das wohl ihren Fluss allzusehr hemmt, aber gerade heute im Gewimmel der Leichtfertigen unschätzbar ist.

Es ist für die Freunde Emil Sprängers eine Genugtuung, aber mehr noch eine Verheissung, dass er seiner zurückhaltenden Natur eine auf den ersten Blick unansehnliche, aber für die Kundigen sehr bedeutsame Frucht abgerungen hat: ein schlichtes «Färbbuch». Es stecken 10 Jahre Erfahrung darin. Eine unermessliche Mühe ist versteckt hinter unscheinbaren Rezepten. Man spürt: das Buch weist über sich hinaus. Und es ist denn auch ein aufschlussreicheres «Farbbuch», das sich an Maler und Freunde der Malerei richtet, in Vorbereitung.

Das «Färbbuch» enthält alles Wissensnotwendige der Handhabung der natürlichen Mittel für das Färben der Wolle. Dieses Färben ist vor allem für die wieder aufblühende Handweberei gedacht. Die schon jetzt recht zahlreichen Handweber und Handweberinnen waren bisher in grosser Verlegenheit, wenn sie ihre Wolle ihrer handwerklichen Weberei gemäss mit pflanzlichen Färbstoffen färben wollten. Alte Färbbüchlein wurden ausgegraben. Schwedische und englische wurden übersetzt. Rezepte wurden abgeschrieben und gingen von Hand zu Hand. Aber alle diese Hilfsmittel waren nur notdürftige Fetzen eines alten wunderbaren Teppichs.

Spränger gibt dem heutigen Menschen zum erstenmal ein von Grund aus neugeschautes Gesamtbild der alten vieltausendjährigen Färbkunst. Dass es sich um eine eigentliche Kunst handelt, vermag allein der zu ermessen, der hinter den vielen trockenen Anweisungen das riesige Erbgut einer geistigen Kultur der natürlichen Welt sieht. Die Bescheidenheit Sprängers versagte es sich, auf die Bedeutung der Wiederaufnahme dieser grossen alten Kultur der Farbe und des Färbens hinzuweisen.

Spränger ist ein Eingeweihter. Es ist bei ihm nichts von aussen Bezogenes, darum nichts äusserlich Wiederaufgenommenes. Alles ist von innen, aus dem zeitüberdauernden Grunde der schaffenden Natur neu herausgeboren. Diese innere Einheit ist vielleicht das Bedeutsamste an dieser neuen Grundlegung der alten Färbkunst.

Doch gerade diese wiedergewonnene innere Einheit der natürlichen Farbwelt und der ihr entsprechenden natürlichen Färbkunst lässt Spränger unerbittlich sein. Der bisher übliche Kompromiss unserer chaotischen Zeit des Ueberganges, zur Handweberei zurückzugreifen, dazu aber künstliche Farben zu verwenden, wird von Spränger leidenschaftlich bekämpft.

Es ist die Grundüberzeugung Sprängers: Handweberei und natürliche Wollfärberei gehören ebenso untrennbar und ausschliesslich zusammen wie Maschinenweberei und chemische Färberei. Sprängers Unbedingtheit in dieser These ist keineswegs die des Doktrinärs, sondern die des geraden, ehrlichen Menschen, der Mischwerk hasst, weil es in der Wurzel verdirbt. Das bisherige Schwanken, das vor allem durch die Bequemlichkeit des Erwerbes und Gebrauches der chemischen Farben bestimmt war, hat denn auch eher verwirrt wie jede Charakterlosigkeit, als dass es das Wachstum der jungen Bewegung erleichtert hätte. Die Werte, die die Handweberei, die alte mütterliche Kunst, wieder aufblühen lassen, das Handnahe, gleichsam Zärtliche, sind eng verbunden mit den Werten der pflanzlichen Färbkunst, dem Milden, Abgestimmten. Es ist darum kein Zufall, dass die neue handwerkliche Webkunst zu einem eigentlichen Reservat der verdrängten weiblichen Natur geworden ist.

Hinter der Unbedingtheit Sprängers steht aber mehr, steht eine Grunderfahrung mit Farben. Die chemisch hergestellte Farbe steht im Grundmangel der ganzen Epoche, die jetzt in der Krisis ist. Sie hat die reiche Substanz der natürlichen Farben nicht mehr. Sie ist eine durch Abstraktion entstandene, künstlich separierte Farbe. Sie ist eine analytische Farbe, mag man ihre Herstellung auch «synthetisch» nennen. Und der wohlbekannte Charakter des Schreienden, der durch diese Vereinzelung hervorgerufen wird, kann allein durch Vermischen verdeckt werden. Die Mischfarbe beherrscht denn auch fast völlig alle heutige Färb- und Farbkunst. Die künstlich vereinzelte und künstlich vermischte Farbe ist ein mächtiges Gleichnis unseres Zeitalters des vereinzelten Menschen und seines gemeinschaftslosen sich nur äusserlich mischenden Durcheinanderflutens.

Der tiefe Grund der inneren Abgestimmtheit der alten Farben, etwa der der Glasfenster von Chartres, Bourges, Evreux, liegt in der geheimnisvollen Urtatsache, dass jede natürliche Farbe die anderen Farben in sich trägt. Jede Grundfarbe ist eine entschiedene Dominante des ganzen Spektrums. Der entscheidende Unterschied des äusserlich Synthetischen und des innerlich Integralen, des äusserlich Zusammengesetzten und des innerlich Sichdurchdringenden trennt noch unvereinbar die neue künstlich produzierte Welt von der gewachsenen Schöpfung.

An diesem Punkte wird die Erschütterung der chemischen, analytischen und synthetischen Produktion kommen. Genau so, wie hier die Erschütterung der religiösen, politischen und wirtschaftlichen Vereinzelung und der von ihr bedingten äusserlichen Vermassung und Kollektivierung eingesetzt hat.

Auf dem Gebiete der Färbkunst genügt es, an eine einzige Katastrophe zu erinnern. Die Anilinfarben haben die vieltausendjährige Teppichkunst des Orientes in ein paar Jahrzehnten zerstört. Die Inferiorität der chemisch hergestellten Farben ist an diesem Beispiel allein schon völlig einzusehen. Wir haben allen Grund, uns wieder auf ein tieferes Verständnis der natürlichen Farben und des Geheimnisses ihrer inneren Gemeinschaft einzustellen.

Das kann nicht geschehen ohne neues Vertrautsein mit der alten pflanzlichen Färbkunst. Diese ist zu überbieten – nicht ist von ihr abzusehen. Sie wird der Grund bleiben.

Von hier aus wird die tiefere Bedeutung des Sprängerschen Werkes sichtbar. Immer ist zähe Unbedingtheit Menschen eigen, die im wörtlichen Sinne wieder Grund legen.

Julius Schmidhauser

Zur Grundstellung der Pflanzenfärberei

Die alte Färberei zeigt in ihren Spätformen zwei auseinanderlaufende Tendenzen: eine ursprünglich einfache und eine abgeleitete, im Dienste der rationalen technischen Produktionsmethoden stehende.

Der Anschluss an die industrielle Entwicklung bewirkte ein zunehmendes Abgleiten von den vorbildlichen Formen der alten Färberei. Er brachte vor allen Dingen die Einführung neuer rationeller Methoden sowie den verstärkten Einsatz chemischer Mittel und damit eine fortschreitende Entnaturalisierung der ursprünglichen Färbeweise. Diese rationalisierte Pflanzenfärberei vermochte jedoch mit der allgemeinen technischen Entwicklung nur kurze Zeit Schritt zu halten. Zwar versuchte sie sich gegen die aufkommende Anilinfärberei zu behaupten, aber im Grunde bildete sie doch nur den Uebergang zur Teerfarbentechnik.

Wenn nun, angesichts der wiederauflebenden Pflanzenfärberei, von einem «Zurück zum alten Chaos» gesprochen wird, so stützt sich dabei die gegnerische Betrachtung ausschliesslich auf diese Uebergangszeit. Sie vergegenwärtigt sich vor allem die schweren Entscheidungskämpfe, welche in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts ausgefochten wurden: der ungeordnete Einbruch des Neuen in das Alte erzeugte damals mit seinen vielen überraschenden Angriffen ein wirres kämpferisches Durcheinander.

Die Verhältnisse liegen jedoch heute vollkommen anders. Die natürliche Färbeweise ist längst aus ihrer ehemaligen Stellung herausgedrängt worden. Sie hat sich in ihr eigenstes Gebiet zurückziehen müssen; das Neue behauptet allein das Feld. Doch das Chaos ist nicht verschwunden, es hat sich vielmehr zum Chaos der Anilin- und Teerfarbenanarchie ausgewachsen, zu einem Zustand, in welchem das, was die Natur von selber hervorbringt, mit dem, was wir erfinderisch in die Welt setzten, nicht mehr in Einklang zu bringen ist, und es ist keine Formel auszudenken, durch die dieses hemmungslose Durcheinander geordnet werden könnte.

Die neue Methode der rein chemischen Farbstofferzeugung führt ab von jeder zentral gerichteten Bindung. Ihr Streben geht nach scharf betonter Herausstellung und Verselbständigung der Einzelfarbe. Es fehlt die Kernhaftigkeit einer natürlichen Substanz, jene vermittelnde Eigenschaft, durch die allein die eigentliche Bestimmung jeder Einzelfarbe – Glied einer umfassenden Ordnung zu sein – erfüllt werden kann.

Die üblichen, rein geschmacks- und verstandesmässigen Normierungen vermögen nicht über den Mangel einer grundlegenden und aufbauenden Gestaltungsidee hinwegzutäuschen; sie sind der Mode unterworfen und verlieren ihre Gültigkeit von heute auf morgen.

Die vorbildliche Haltung der alten Farbgebung war dagegen die selbstverständliche Folge ihrer natürlichen Begrenzung. Die ursprüngliche Färbeweise hat ihre klare Begrenzung, ihr natürliches, leichtfassliches Mass, und darum ist sie in ihren elementaren Grundformen etwas ganz Einfaches. Es hält nicht schwer, die färberischen Eigenschaften der natürlichen Farbstoffe in einem elementaren Sinne zur Auswirkung zu bringen, während die Erschliessung ihres inneren Reichtums und ihrer unendlichen Abwandlungsfähigkeit eine subtile Handhabung der Färbeverfahren voraussetzen. Aus diesen Gründen verläuft ihre Entwicklungslinie konzentrisch, nach einer inneren Steigerung und Zusammenfassung, nach Sammlung und Besinnung. Ihre letzte Schönheit erschliesst sich nur dem tiefer Eingeweihten, und die Verwirklichung ihrer höchsten Ausdrucksmöglichkeiten erfordert die geduldige Aufbauarbeit von Generationen.

So, wie die natürliche Färbeweise im allgemeinen wieder aufgegriffen wird, erweckt sie allerdings den Eindruck des Zwiespältigen, innerlich Unausgeglichenen, und es muss zugegeben werden, dass die Voraussetzungen für eine gedeihliche Entwicklung der Pflanzenfärberei noch nicht ganz erfüllt sind. Was fehlt, ist die sachgemässe Beschränkung der Mittel: die Rückführung der natürlichen Färbeweise auf ihr eigentliches Element. Es werden noch zu oft zweifelhafte Methoden der Uebergangsperiode kritiklos übernommen und auseinanderfallende Elemente miteinander vermengt.

Wo auf die Pflanzenfärberei zurückgegriffen wird, geschieht es aus rein künstlerischen Erwägungen. Ihr Auswir-